

Макарова Е.А.\*

## Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению и интерпретации визуальных образов власти ранних Стюартов. Анализируется цикл росписей, созданных Питером Паулем Рубенсом, которые украшают потолок Банкетного зала в Уайтхолле. Автор приходит к выводу о том, что в этом самом внушительном цикле росписей когда-либо прославлявших британского монарха, в аллегорической форме, языком живописи барокко, была изложена политическая программа Стюартов – манифест власти представителей новой династии.

**Ключевые слова:** образы власти, аллегии, барокко, Яков I Стюарт, Рубенс, Банкетный павильон в Уайтхолле

УДК 94(410)“1603/1714”

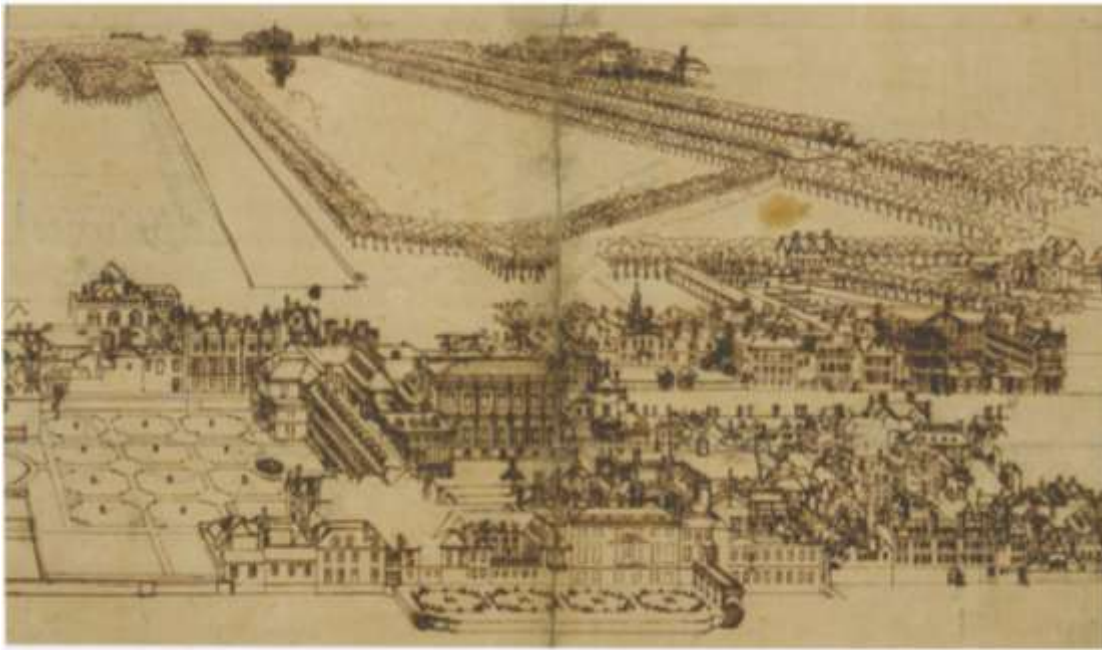
**Abstract:** The article is devoted to the consideration and interpretation of the visual images of power of the early Stuarts. The cycle of paintings created by Peter Paul Rubens, which decorates the ceiling of the Banqueting Hall in Whitehall is analyzed. The author comes to the conclusion that in this most impressive cycle ever glorified the British monarch in allegorical form, by the language of Baroque painting, was described the Stuarts political program - the manifesto of the power of the new dynasty.

**Key words:** images of power, allegories, baroque, James I Stuart, Rubens, Banqueting Hall in Whitehall

Сегодня, проходя между Сент-Джеймским парком и набережной Темзы в северной части Вестминстера, трудно себе представить, что некогда здесь располагался огромный дворцовый комплекс английских королей – Уайтхолл. Дворец возник на основе лондонской резиденции архиепископа Йоркского, которая была занята Генрихом VIII около 1530 года. Планы и архитектурные перспективы 1680-х гг. изображают Уайтхолл как сложную и хаотичную структуру, возникшую в эпоху Тюдоров. На старинных гравюрах того времени мы видим дворцовые сооружения, живописно раскинувшиеся между Темзой, парком, широкой дорогой, ведущей в Вестминстер и казармами конной гвардии<sup>1</sup>.

\* Макарова Елена Алексеевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры новой и новейшей истории, исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: chernovs@sumail.ru)

<sup>1</sup> См.: Whitfield P. London. A Life in Maps. London, 2006. P. 44-45.



*Илл.1. Общий вид дворца Уайтхолл. Рисунок, сделан примерно за 10 лет до пожара, уничтожившего основную часть дворцовых построек в 1698 году. British Museum. Department of Prints and Drawings. Приводится по кн.: Whitfield P. London. A Life in Maps. London, 2006. P. 44.*

Все постройки тюдоровской эпохи ныне утрачены – они сгорели во время пожара 1698 г. Единственное здание, сохранившееся от этого комплекса – Банкетный павильон – обращает на себя внимание необычной для Лондона начала XVII в. архитектурой. Это небольшое по нынешним меркам двухэтажное здание, возведенное в духе итальянского палладианства. В XVII веке оно возвышалось над окружающими строениями и выделялось на их фоне благодаря своим классическим формам.

Особый интерес вызывает выполненная фламандским живописцем Питером Паулем Рубенсом (1577-1640) роспись потолка главного зала Банкетного павильона. Она заслуживает внимания не только как произведение искусства, но, прежде всего, как аллегорическое послание, представляющее собой манифест власти первых Стюартов.

Семантика этого уникального памятника, ярко отражающего идеологию эпохи, заключенной между правлением Елизаветы I и началом Английской революции XVII века, является темой настоящей работы.

Понимание и интерпретация этого памятника возможны лишь с помощью синтеза нескольких методов исследования: классической семантики, изучения его исторического, социокультурного и художественного контекстов, а также жизненного пути короля Якова – первого Стюарта на английском престоле, увековечиванию памяти которого были посвящены росписи Банкетного зала.

Один из наиболее ранних портретов Якова - «*The Memorial of Lord Darnley*» – изображает его в возрасте 16 месяцев. Он представлен здесь как король Шотландии и одновременно как претендент на

английский трон<sup>2</sup>. Картина отражает непростые обстоятельства, сложившиеся в первые годы жизни Якова, и необходимость дистанцироваться от его матери – Марии Стюарт, с тем, чтобы обезопасить корону Шотландии. Полотно было написано в 1567-1568г. фламандским художником Ливеном де Вогелеером (Lieven de Vogeleer). На ней изображен почивший Генри лорд Дарнли (второй муж королевы Шотландии Марии, отец Якова VI). Перед его надгробием - коленопреклоненные фигуры – его сына, родителей (графа и графини Леннокс) и брата (Карла Стюарта).



*Илл.2. Ливен де Вогелеер. The Memorial of Lord Darnley. Фонд Королевских коллекций. Оригинал картины находится в Королевском дворце Холируд в Эдинбурге. Выполненная с него в 1743 г. гравюра – в Национальной портретной галерее (Лондон).*

Дарнли погиб в 1567г. при обстоятельствах, к которым, по всей видимости, была причастна Мария Стюарт и ее возлюбленный граф Босуэлл. После вынужденного отречения его матери от власти, Яков был провозглашен королем Шотландии 29 июля 1567г., в возрасте 13 месяцев<sup>3</sup>.

Картина была заказана лишившимися сына родителями Дарнли, возможно для того, чтобы теснее связать своего внука Якова VI с его отцом, тем самым устранив от него любую ассоциацию с убийством. Надписи, содержащиеся на картине, указывают на эту ее функцию. Латинский текст, написанный на свитке от лица короля-младенца, гласит: «*Восстань, Господи, и отмсти за невинную кровь короля моего отца и защити меня своей десницей, умоляю*». Эти слова обращены к фигуре Христа, стоящей у креста на алтаре. Христос выступает здесь в качестве заступника семьи заказчиков портрета.

Политическая подоплека изображения дает представление о причине создания картины. Как было отмечено выше, это «страшное обвинение» Марии, королевы шотландцев в том, что

<sup>2</sup> Права Якова на английский престол подкреплялись тем, что его прабабушка Маргарет, выданная замуж за короля Шотландии Якова IV, была родной сестрой Генриха VIII Тюдора.

<sup>3</sup> The Lives of the Kings & Queens of England. Ed. by Antonia Fraser. London, 1993. P. 216.

она причастна к убийству лорда Дарнли, и «напоминание ... Якову VI ... об убийстве его отца и постыдном поведении его матери»<sup>4</sup>.

В соответствии с представлениями того времени Яков-ребенок изображен на картине в два раза меньше, чем взрослые. Значимость его персоны передается королевскими одеждами, в которые он облачен, и короной. Надпись на белом листе бумаги справа от алтаря содержит обвинения в адрес матери Якова. Некоторые из написанных там слов были впоследствии вычеркнуты – возможно, Яков не был полностью согласен со своим дедом и бабушкой в их искреннем осуждении его матери. В нижнем левом углу располагается картина, на которой изображена битва при Кэрберри Хилл 15 июня 1567 г., в которой королева Шотландии Мария потерпела поражение от войска, которое восстало против нее после ее брака с графом Босуэллом. Фигура Якова вновь появляется на этой картине, на знамени мятежных войск - он изображен стоящим на коленях рядом со своим почившим отцом. Надпись гласит: *«Господи, суди и защити мое дело»*.

Картина напоминала современникам, что Яков был королем с младенчества. Для монарха, который правил в Шотландии «с колыбели»<sup>5</sup>, идеи визуализации власти первоначально не были первостепенными<sup>6</sup>. Все изменилось, когда на 37 году жизни, 24 марта 1603 года он стал королем Англии и Шотландии под именем Якова I.

Необходимо напомнить, что предшественники Стюартов на английском престоле – Тюдоры – всегда придавали большое значение визуальной репрезентации королевской власти<sup>7</sup>, начиная с выразительной геральдической символики часовни Генриха VII в Вестминстерском аббатстве<sup>8</sup> и до величественных портретов Елизаветы I в великолепии драгоценностей, предстающей в образах, почерпнутых как из античной мифологии (Астрея, Венера, Диана, Минерва), так и из Ветхого Завета (Дебора и Эсфирь) и в образе Святого Георгия – покровителя Англии.<sup>9</sup>

Все эти достижения в сфере репрезентации королевской власти в плане стилистическом оставались в русле фламандского и немецкого Ренессанса. В силу религиозных моментов художественные новации итальянского и испанского барокко в Англии отторгались.

Что могла предложить новая династия Стюартов в плане визуальных образов, отражающих идею королевской власти, сравнительно с Тюдорами?

<sup>4</sup> Millar O. The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen. London, 1963. P.77.

<sup>5</sup> Как отмечает английская исследовательница Полин Крофт, Яков «не мог вспомнить того времени, когда бы не носил имени монарха и не нес возложенного на него бремени монарших обязанностей». Croft P. King James. N.Y., 2003. P. 12.

<sup>6</sup> В рамках данной статьи мы не будем подробно останавливаться на иконографии Якова VI Стюарта в шотландский период его жизни.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Anglo S. Images of Tudor kingship. Batsford, 1992.

<sup>8</sup> В оформлении часовни Генриха VII в одно и то же время можно было видеть валлийского дракона, тюдоровскую розу, леопардов Плантагенетов и даже лилии Франции.

<sup>9</sup> См. подробнее: Дмитриева О.В. «Золотой век» английского двора: эволюция придворной культуры от Генриха VIII до Карла I // «Золотой век» английского двора: от Генриха VIII до Карла I. Каталог выставки. М., 2012. С. 31-33.

Нужно сказать, что вначале многие образы и символы, присущие репрезентации власти Елизаветы I были отчасти перенесены и на Якова I<sup>10</sup>. Это видно из анализа коронационных торжеств, которые сопровождали его вступление на престол в марте 1604 года. Так, в ходе празднеств миф о троянском происхождении Тюдоров распространился и на Стюартов, так как прославлять нового короля как потомка троянца Брута было легче, чем славить сына католички Марии Шотландской – врага Англии. Лондон предстал как Новый Рим, приветствующий коронованного императора воссоединенной Британии, «потомка» античных правителей.

Еще одним важным мотивом этих торжеств являлась трансляция восходящей к Вергилию<sup>11</sup> надежды на то, что обновленная империя принесет с собой, подобно империи Августа, время мира, а вместе с ним и новый «золотой век». Не случайно одну из триумфальных арок, через которую двигалась коронационная процессия, украшала цитата из Вергилиева пророчества *“Redeunt Saturnia Regna”* - («Грядет Сатурново царство»). Идея грядущего «золотого века» подпитывалась ощущением открывшихся после Великих географических открытий и для Британии новых необъятных возможностей, и получила в XVI-XVII вв. широкое распространение среди ведущих монархов Европы<sup>12</sup>.

Формирование визуальных образов новой династии осложнялось тем, что, в отличие от Елизаветы I, Яков I не проявлял особого интереса к созданию своих портретов, не принадлежал к числу больших поклонников живописи и не любил позировать художникам<sup>13</sup>. При этом сохранилось немалое число его портретов, написанных главным образом выходцами из Нидерландов – Джоном де Критцем, Маркусом Гирертсом и другими<sup>14</sup>. На его портретах, написанных Паулем ван Сомером и Дэниэлом Майтенсом он изображен на фоне роскошных драпировок, иногда в короне и с регалиями, но, как правило, он выглядит напряженным и несколько скованным в движениях, неловким. Ни один из его портретов и близко не стоит к имперской уверенности в себе Генриха VIII или Елизаветы I.

К тому же первый из Стюартов явно не обладал царственной харизмой, присущей Тюдорам<sup>15</sup>, о чем свидетельствуют описания современников. Сэр Энтони Уэлдон<sup>16</sup>, автор сочинения «Двор и характер короля Якова»<sup>17</sup> писал: *«Он был среднего роста, грузным казался более из-за одежды, чем из-за дородности тела, впрочем, был довольно толст. Одежду он всегда носил свободную и простую:*

<sup>10</sup> Так, к Якову, пришедшему на смену Елизавете, был применен образ «феникса» - умирающего и возрождающегося из пепла, а также елизаветинская мифология Астреи, где акцент делался на чистоте реформированной религии, над которой главенствует монарх.

<sup>11</sup> О возвращении «золотого века» см.: Вергилий. Буколики. Эклога IV. Пророчества Вергилия относительно империи содержатся в Книге VI «Энеиды».

<sup>12</sup> См.: Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court, 1603 -1642. New York, 1981. P. 17.

<sup>13</sup> Croft P. King James. N.Y., 2003. P. 128.

<sup>14</sup> См.: Дмитриева О. «Золотой век» английского двора: эволюция придворной культуры от Генриха VIII до Карла I. Каталог выставки. М., 2012. С. 36.

<sup>15</sup> Scott J. The Royal Portrait. Image and Impact. London: Royal Collection Publications, 2010. P. 41-67, 71.

<sup>16</sup> Уэлдон служил секретарем гофмаршальской конторы и был уволен с этой должности после того как в его документах обнаружили написанную им сатиру на шотландцев. Впоследствии, в годы гражданских войн, встал на сторону парламента.

<sup>17</sup> Weldon A. The Court and Character of King James written and taken by A.W. being an eye and eare witnesse. London, 1650.

дублеты, протеганные против удара стилетом, набивные бриджи, плиссированные крупными складками. От природы он был боязлив, по каковой причине и носил стеганные дублеты. Глаза его, широко распахнутые, следили за всем, что казалось подозрительным, так что многие из стеснения покидали покои, считая, что король в дурном настроении. Его борода была очень жидкой, а язык слишком велик для рта, из-за чего он говорил будто с набитым ртом, пил же весьма неприглядно, будто ел, а не пил...»<sup>18</sup>.

При всем этом Яков вовсе не походил на слабого монарха или марионетку. Проникнутый идеей о выдающейся роли государя как «помазанника Божия», он всегда считал себя последней инстанцией в любом деле. В своих сочинениях Яков обосновывал неограниченный характер монархической власти. В трактате «Истинный закон свободных Монархий» («*The Trew Law of Free Monarchies*») (1598) он заявлял: «*Королей называют Богами; они поставлены Богом и несут ответственность только перед Богом*»<sup>19</sup>. В трактате «*Vasilikon Doron*» («Царский дар») 1599 года Яков наставлял своего старшего сына Генри, принца Уэльского в том же духе: «...ты маленький Бог, восседающий на своем троне и правящий над другими людьми»<sup>20</sup>. Яков всегда твердо стоял на позициях доктрины Божественного права королей, сформулированной им еще в Шотландии.

Яков много путешествовал как по Шотландии, так и по Англии, но после 1603г., когда он стал королем Англии, это было, по большей части ради его собственного удовольствия и отдыха, а не для того, чтобы явить свою персону подданным. В отличие от Елизаветы I, он не любил, когда его окружала толпа, и терпеть не мог общественные мероприятия.

Для общения Яков, принадлежавший к числу наиболее образованных людей своего времени, использовал слова, а не жесты. Его речи в Парламенте и Звездной палате, прокламации и опубликованные сочинения<sup>21</sup> имели целью произвести впечатление на подданных и утвердить его королевский авторитет.

В былые времена королева Елизавета осуществляла контроль не только за тем, каким представал ее собственный образ, но также и над тем, каков был имидж ее двора. По противоположности о дворе Якова I почти с самого начала распространялись враждебные слухи относительно пьянства и дурных привычек короля и его придворных. По воспоминаниям иностранных послов двор Якова «напоминал джунгли, кишацие гордыней, ревностью, притворством и предательством, где каждый стремился

<sup>18</sup> Цит. по: Англия. Автобиография. 2000 лет истории страны от очевидцев событий. Под ред. Дж. Льюиса-Стемпела. М., 2008. С. 210-211.

<sup>19</sup> Цит. по: Starkey D. Monarchy: From the Middle Ages to Modernity. London, 2006. P.92.

<sup>20</sup> Цит. по: Strong R. Coronation: from the 8<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Century. London, 2005. P.112.

<sup>21</sup> Прижизненное собрание сочинений Якова I Стюарта вышло в 1616 г. См.: A Collection Of His Majesties Workes: The Workes Of the Most High and Mightie Prince, James: By the Grace of God, Kinge of Great Brittain, France & Ireland, Defender of Ye Faith, &C. London, 1616.

*играть значительную роль, клевета на остальных»*<sup>22</sup>. Более высокие культурные запросы супруги Якова I королевы Анны и принца Уэльского Генриха<sup>23</sup> способствовали краткому расцвету утонченности придворной жизни. Каждый из них имел собственный двор и выступал покровителем искусств. Но после 1612г., когда Яков I окружил себя фаворитами (Карр, Говард, и, наконец, Бекингем и его алчная семья), его образ и образ его двора стали восприниматься английским обществом все более негативно<sup>24</sup>. Таков был противоречивый фон, на котором происходило формирование образа монарха.

Образ монарха формировался в недрах самого двора, чему способствовали театрализованные представления, прославляющие государя (пьесы-«маски»). Облаченные в фантастические костюмы персонажи представляли аллегорические «живые картины», построенные на сценариях, опирающихся на античную мифологию и разработанных Беном Джонсоном<sup>25</sup>. Король не только был главным зрителем этого представления, которому было адресовано все действие, но и воплощал в нем роль идеальной королевской власти, к которой обращались участники театрализованных представлений. Свое происхождение стюартовские «Маски» вели от итальянской культуры и французских королевских «балетов», что способствовало проникновению в Англию новых влияний с континента<sup>26</sup>.

Визуализация образов власти в Европе первой половины XVII века осуществлялась также путем создания официальных портретов государей. При том, что жанр портрета был чрезвычайно популярен в эпоху Ренессанса, именно в XVII веке появляется официальный государственный портрет, созданный по заказу и призванный прославить правление того или иного монарха.<sup>27</sup> Таков портрет Якова I, написанный фламандским художником Паулем ван Сомером (Paul van Somer)<sup>28</sup> около 1620 г. и сохранившийся в Королевском Собрании (Royal Collection).

<sup>22</sup> Цит. по: Дюшен М. Герцог Бекингем. М., 2007. С. 64.

<sup>23</sup> Strong R. Henry Prince of Wales: And England's Lost Renaissance. London, 2000.

<sup>24</sup> Характерно, что впоследствии двор Карла I отличало определенное целомудрие, сравнительно с двором его отца, а сам он придерживался строгих моральных правил, чем весьма отличался от окружения отца.

<sup>25</sup> Бенджамин Джонсон (1572-1637) – английский драматург, поэт, актер, теоретик драмы.

<sup>26</sup> Более подробно о том, что представлял собой придворный театр ранних Стюартов см.: Nicoll A. Stuart Masque and the Renaissance Stage. N.Y., 1963; Ковалев В.А. Символы королевской власти в придворном театре Якова I Стюарта и формирование мифологии династии // Придворная культура эпохи Возрождения. М., 2014. С. 218-238.

<sup>27</sup> Scott J. Op. cit. P. 71-73. После Реформации художники, некоторые из которых переселились в Англию из Германии и Нидерландов, обратились к портретному жанру, изображая особ королевской крови, полководцев, политиков и купцов. На их полотнах свойственное религиозной живописи поклонение Богу сменилось восхищением властью, богатством, красотой, пышностью одежд.

<sup>28</sup> Фламандский художник Пауль ван Сомер (1755-1621) был принят на службу английским королевским семейством вскоре после своего приезда в Англию в 1616 г. Его кисти также принадлежат портреты жены Якова I Анны Датской (1574-1619).



*Илл.3. Пауль ван Сомер. Портрет Якова I. Около 1620. Королевская коллекция.*

Яков I представлен на портрете со всеми королевскими регалиями – в короне, со скипетром в правой руке и державой в левой, с оплечьем и знаком ордена Подвязки – цепью и медальоном с изображением Святого Георгия, покровителя Англии<sup>29</sup>. Король как будто немного отягощен атрибутами своего величия. Тем не менее, коронационные одежды, с их контрастирующими красным и белым цветами, создают сильное впечатление.

На картине Яков I изображен стоящим у окна во дворце Уайтхолл в Вестминстере. Через окно открывается вид на Банкетный павильон (Banqueting House), предназначенный для приема послов, торжественных церемоний, банкетов и представлений придворных «масок». Здание было возведено на месте старого елизаветинского деревянного павильона для приемов, сгоревшего в январе 1619 г., когда пожар уничтожил большую часть Уайтхолла. Оно возводилось по специальному заказу короля придворным архитектором Иниго Джонсом (1573-1652) с июня 1619 года<sup>30</sup> по март 1622 года<sup>31</sup>.

Яков I проявлявший большой интерес к архитектуре и ее репрезентативным возможностям, желал, чтобы здание Банкетного павильона было изображено на заднем плане его портрета, и был, очевидно, горд тем, что способствовал созданию этого сооружения, демонстрирующего новые веяния

<sup>29</sup> Этим демонстрировалась преданность Якова I Стюарта рыцарским идеалам его нового королевства.

<sup>30</sup> Scott J. Op.cit. P. 73.

<sup>31</sup> Gordon D.J. Rubens and Whitehall Ceiling Ceiling // The Renaissance Imagination. Ed. by S.Orgel. Berkeley and London, 1975. P. 31. Ныне Банкетный зал сохранился практически без изменений, хотя, как уже говорилось, все остальные сооружения дворца Уайтхолл сгорели во время очередного пожара в 1698 г.



в архитектуре<sup>32</sup>. Они заключались в том, что Иниго Джонс, под влиянием изучения в Италии принципов античной архитектуры и сочинений Андреа Палладио, впервые в Англии стал применять систему ордеров, что означало поворот английского зодчества к художественным принципам классицизма<sup>33</sup>. Более того, в перспективе Иниго Джонс намеревался осуществить проект перестройки Лондона, который должен был привести к превращению его в имперскую столицу, сочетающую римские, библейские и британские образы, над которой (как и над страной в целом) должна была доминировать фигура монарха<sup>34</sup>.

Банкетный павильон воплощал для Иниго Джонса представления о дворце, построенном в имперском римском стиле<sup>35</sup>. Над высоким цоколем здания поднимаются два этажа. Центр фасада выделен колоннами ионического ордера в нижнем ряду и коринфского – в верхнем.



*Илл.4. Банкетный павильон в Уайтхолле. Современный вид (слева). Изображение Банкетного павильона на картине Пауля ван Сомера «Портрет Якова I» (около 1620). Фрагмент.*

Интерьер главного зала Банкетного павильона был решен Иниго Джонсом с помощью использования математических пропорций, описанных Витрувием. Зал имеет 34 м в длину, 17 м в ширину и примерно столько же в высоту. Это создавало иллюзию того, что зал в два раза выше своей ширины, в то время как на самом деле они были почти одинаковы. Эту иллюзию усиливали два яруса колонн, которые визуальнo «приподнимали» потолок, многочисленные широкие окна и балюстрада. Подобно королевской репрезентации, выполненной на холсте Паулем ванн Сомером, великий проект Якова в Уайтхолле должен был содействовать возвеличиванию короля<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Воронихина Л.Н. Города и музеи мира. Лондон. Л., 1969.

<sup>33</sup> О Иниго Джонсе см. подробнее: Hart V. Inigo Jones: The Architect of Kings. Yale Univ. Press, 2011.

<sup>34</sup> См.: Ковалев В.А. Иниго Джонс: архитектор Стюартовского мифа власти и лондонская VIA TRIUMPHALIS // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.2. Вып. 4. 2012. С. 58.

<sup>35</sup> Howarth D. Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649. London, 1997. P. 30-35.

<sup>36</sup> Hook E. The Baroque Age in England. London, 1976. P. 139.



*Илл.5. Банкетный павильон. Главный зал. Современный вид.*

Зал приемов никогда не предназначался для проживания в нем царственных особ. Он был сценой для дипломатических переговоров короля и местом где перед ограниченной, избранной аудиторией проводились придворные церемонии<sup>37</sup>. Значимость Банкетного зала выразилась в том, что король Яков I повелел запечатлеть его на заднем плане своего портрета, при том, что окончательная отделка интерьера здания была завершена только в правление его преемника Карла I.

Возвращаясь к парадному портрету Якова I, написанному Ван Сомером следует отметить, что новый Банкетный павильон и королевские регалии располагаются на картине таким образом, что здание обретает значение, почти равнозначное атрибутам власти. Художник изобразил «швы» на каменной кладке с такой же тщательностью, с какой выписал линию рта портретируемого. Здесь мы, вне всякого сомнения, имеем наряду с изображением короля и «портрет» Банкетинг-холла<sup>38</sup>.

Значение, которое придавал Яков I изображению Банкетного павильона на своем парадном портрете, объясняется тем, что это здание играло особую роль в репрезентации королевской власти. Здесь разыгрывались пьесы-«маски», ставившиеся при королевском дворе и призванные создать идеализированный образ государя<sup>39</sup>. По существу это был своего рода «театр власти», на подмостках которого разыгрывалась жизнь государства и который позволял монархии Стюартов являть себя подданным во всем блеске.

<sup>37</sup> Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court, 1603-1642. New York, 1981. P. 21-22.

<sup>38</sup> Здание не было полностью достроено к моменту, когда создавалась картина и этим объясняется некоторая неточность Ван Сомера в передаче архитектурных деталей. Зимой 1621 г. Ван Сомер умер, поэтому некоторые детали изображенного им Банкетного павильона не вполне совпадают с окончательным вариантом.

<sup>39</sup> Бен Джонсон писал сценарии к «маскам», исполненные глубокого символизма, а Иниго Джонс детально разрабатывал их сценографию.

Таким образом, перед нами достаточно редкий образец визуализации королевской власти, в котором живопись и архитектура выступают рука об руку. Портрет короля, силою искусства, превращается в «портрет» королевского сана, в котором наполненное смыслами архитектурное сооружение играет ключевую роль.

Но этим не исчерпывается вся полнота визуализации королевской власти, запечатленная в Уайтхолле. Именно для Банкетного павильона великим фламандским художником Питером Паулем Рубенсом (1577-1640) была написана серия работ, увековечивавших память о Якове I, который умер в 1625 г. и заказанная его сыном Карлом I в 1629-1630 гг.<sup>40</sup> Рубенс прибыл ко двору Карла I в качестве дипломатического посланника Филиппа IV Испанского. Его миссия касалась заключения мира между Англией и Испанией. Переговоры были успешными. Тогда же было достигнуто окончательное соглашение о том, что Рубенсу будет доверена роспись потолка Банкетного павильона<sup>41</sup>. Внутреннее убранство здания не было еще завершено, и Карл I не упустил возможности, чтобы главный зал его дворца был украшен одним из самых выдающихся художников того времени, обладавшим европейской известностью<sup>42</sup>.



*Илл.6. Питер Пауль Рубенс (1577 – 1640). Автопортрет. 1623. Лондон. Королевская коллекция.*

<sup>40</sup> Надо сказать, что еще при жизни старого короля, летом 1621 г. предполагалось, что Рубенс примет участие в оформлении Банкетного павильона (инициаторами этого выступали, скорее всего, Карл и герцог Бекингем, но не сам Яков). Важно, однако, отметить, что первоначальный замысел художественного изображения Славы Британской короны составлялся еще при жизни Якова I. Но тогда ничего конкретного предпринято не было.

<sup>41</sup> Подробнее об этом см.: Donovan F. Rubens and England. New Haven and London, 2004.

<sup>42</sup> Прежде чем Рубенс покинул Англию в марте 1630 г. он был возведен королем в рыцарское достоинство. Исследователи отмечают, что титул был дарован Рубенсу как за его дипломатические заслуги, так и за его деятельность как художника. См., например: Gordon D.J. Rubens and the Whitehall Ceiling // The Renaissance Imagination: Essays and Lectures. Ed. by St. Orgel. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California, 1975. P. 28.

Серия из девяти полотен, которые украшают потолок Банкетного зала была призвана почтить память и обессмертить имя Якова I. Идея принадлежала его сыну Карлу I. Иниго Джонс подготовил архитектурные детали, которые должны были служить обрамлением полотен. Холсты, выполненные в мастерской Рубенса в Антверпене, были завершены к августу 1634 г., доставлены в Лондон в 1635 г. и установлены в Банкетном павильоне в 1636 г., где и находятся по сей день<sup>43</sup>.



*Илл. 7. Питер Пауль Рубенс. Роспись плафона Главного зала Банкетного павильона в Уайтхолле. Общий вид.*

К моменту, когда Рубенс прибыл в Англию, подобные грандиозные заказы не были для него новы. У него был опыт создания работ, написанных в монументальном жанре. Уже в предшествующее десятилетие он воплотил в жизнь свои великие барочные фантазии, расписав потолок Церкви Иезуитов в Антверпене. В 1625 г. художник завершил цикл из 24 картин, выполненных для Люксембургского дворца Марии Медичи<sup>44</sup> в Париже, в котором прославлялись ее жизнь и деяния<sup>45</sup>.

Выбор сюжетов для Банкетного зала, по всей видимости, разрабатывался Рубенсом в личных беседах с Карлом I. Естественно предположить, что художник должен был знать желания и намерения заказчика в том, что касалось трактовки основных сюжетов. Карл, должно быть, влиял на программу росписей потолка, хотя никаких конкретных инструкций, адресованных им Рубенсу, не сохранилось<sup>46</sup>. Очевидно, что в выборе сюжетов для прославления короля Якова отразились представления о королевской власти самого Карла I Стюарта, который в период «беспарламентского» правления (1629-1640 гг.) все более склонялся к абсолютизму.

<sup>43</sup> Великолепные эскизы Рубенса к этим полотнам хранятся в России, в коллекциях Государственного Эрмитажа.

<sup>44</sup> Жена Карла I Генриетта-Мария (1609 – 1669) была младшей дочерью Марии Медичи и Генриха IV.

<sup>45</sup> Ныне эти работы Рубенса размещены в Лувре, в специально построенной для них «Галерее Ришелье».

<sup>46</sup> Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court, 1602 -1642. P. 34.

Сохранилась целая серия предварительных набросков художника, но какая-либо документация относительно дискуссий по поводу сюжетов, планов, программы отсутствует<sup>47</sup>. При этом необходимо заметить, что Карл I Стюарт был одним из немногих английских монархов, кто любил живопись и обладал тонким художественным вкусом<sup>48</sup>.

Внутреннее убранство Банкетного зала должно было иметь глубокий философский, общественный и политический смысл, быть своего рода декларацией того как представители новой династии Стюартов понимали значение королевского сана и монаршей власти.

Изучая семантику этого памятника, надо принять во внимание особенности передачи смыслов в художественном языке этого произведения. Это был мир, где политическая программа могла быть без искажения переведена на язык символов, где образы классической древности передавали ощущение величия античного мира, и в тоже время были проникнуты ренессансным преклонением перед достижениями Человека, а мудрость, явленная Богом во времена Ветхого завета, ниспосылалась правящему монарху.

Роспись потолка Банкетного павильона в Уайтхолле посвящена правлению, деяниям и прославлению Якова I. Три главных полотна, расположенных на потолке в центре зала изображают «Союз корон Шотландии и Англии» (The Union of the Crowns of Scotland and England), «Мирное царствование Якова I, являющее блага его правления» (The Peaceful Reign of James I showing the Benefits of his Government) и «Апофеоз (восхождение к славе – Е.М.) Якова I» (The Apotheosis of James I).



**Илл.8.** Питер Пауль Рубенс. «Союз корон Шотландии и Англии». Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг.



**Илл.9.** Питер Пауль Рубенс. Блага мирного правления Якова I Стюарта. Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг.

<sup>47</sup> См. об этом подробнее: Millar O. Rubens: The Whitehall Ceiling. Oxford, 1958. Существует предположение, что в качестве советчиков Карла могли выступать Иниго Джонс и архиепископ Кентерберийский Уильям Лод, но оно не подтверждено источниками (Gordon D.J. Op.cit. P.34).

<sup>48</sup> Кроме того, Карл был крупнейшим коллекционером произведений искусства среди королевских особ Англии.



*Илл. 10. Питер Пауль Рубенс. Апофеоз Якова I Стюарта.  
Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг.*

Аллегорическая композиция, символизирующая «Союз корон Шотландии и Англии» расположена непосредственно над входом в зал, так, что король, восседающий на троне в противоположном конце зала, мог ее видеть в правильном ракурсе (см. илл. 5). Объединение корон Англии и Шотландии было достигнуто мирным путем благодаря вступлению Якова VI шотландского под именем Якова I на английский трон в 1603 году. Таким образом, королевства Англии и Шотландии, имеющие давние связи, восходящие к XI веку, были объединены личной унией<sup>49</sup>. Однако, на тот исторический момент, это были фактически два самостоятельных государства с различным законодательством, парламентами и церквями. Якову принадлежала идея дополнить личную унию королевств унификацией законодательства и церковью и создать единое государство «Великобританию»<sup>50</sup>.

«Союз корон» представляет короля, облаченного в красные одежды восседающим на троне. Яков указывает скипетром на обнаженного младенца<sup>51</sup>, которого коронуют коленапреклоненные женские фигуры, персонифицирующие Англию и Шотландию. Стоящая за ними богиня мудрости Минерва

<sup>49</sup> В своих декретах король старался избегать упоминания «Англии» или «Шотландии», предпочитая использовать прежде неизвестные термины «Южная Британия» и «Северная Британия». Очень выразительна одна из его речей, в которой он говорит: «Что сочетал Бог, того пусть не разлучает человек. Я – муж, а весь остров – моя законная жена. Я – глава, а остров – мое тело; я – пастырь, а он мое стадо ...». King James VI and I: Political Writings. Ed. by J.P. Sommerville. Cambridge, 1994. P. 135.

<sup>50</sup> На государственном уровне Акт об Унии был заключен только в 1707 г. при королеве Анне. Согласно ему Англия, Шотландия и Уэльс объединялись под юрисдикцией одного парламента.

<sup>51</sup> Часть исследователей полагает, что под младенцем подразумевается преемник Якова – Карл I. См., например: Scott J. The Royal Portrait. Image and Impact. London: Royal Collection Publications, 2010. P.74.

соединяет над головой ребенка короны двух королевств. Ребенок символически являет собой плод этого союза – Великую Британию<sup>52</sup>.



*Илл.11. Питер Пауль Рубенс. «Союз корон Шотландии и Англии». Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг. Фрагмент. Изображение Якова I Стюарта на троне.*



*Илл.12. Питер Пауль Рубенс. «Союз корон Шотландии и Англии». Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг. Фрагмент. Минерва.*

Мудрость, присущая королю – важная тема этого изображения. И представлена она здесь не только фигурой Минервы. Тайное знание, тайная мудрость, загадочная, таинственная и непостижимая власть божественного происхождения, которыми наделен король, символизируются фигурой сфинкса, помещенной Рубенсом за королевским тронном. Композиция, делая акцент на теме особой мудрости, присущей Якову I, побуждает зрителя вспомнить библейское предание о «Суде Соломона»<sup>53</sup>, которое Рубенс адаптирует к злободневному политическому вопросу союза Англии и Шотландии.

Представление о Якове как «британском Соломоне» пронизывает многие произведения искусства в разных жанрах, созданные в правление первых Стюартов. Не только в живописи, но и в поэзии<sup>54</sup>, в скульптурных изображениях<sup>55</sup> и печатных книгах<sup>56</sup> Яков предстает в образе Соломона<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> Как отмечают искусствоведы, прославление Рубенсом триумфа Якова I в объединении Англии и Шотландии могло быть своего рода отзвуком осуществленного Генрихом VII миротворческого союза между домами Йорков и Ланкастеров, которое запечатлено в работе неизвестного мастера «Семейство Генриха VII со Святым Георгием и драконом». Scott J. Op. cit. P. 74.

<sup>53</sup> Библия. Ветхий Завет. Третья книга Царств. 3, 16-28.

<sup>54</sup> В поэзии того времени часты были сравнения короля с «могучим королевским кедром Горы Ливанской», что опять же отсылало к библейскому Соломону. Образ ливанского кедра – «короля среди деревьев» - часто присутствует в панегириках Якову См.: Parry Graham. The Iconography of James I. P. 26.

<sup>55</sup> Скульптурная группа, изображающая Якова I Стюарта, над входом в Бодлианскую библиотеку в Оксфорде, была воздвигнута в память об основателе библиотеки сэре Томасе Бодлее в первые годы XVII столетия. В центре композиции изображена сидящая фигура короля Якова в полном парадном облачении. В обеих руках он держит книги. Его окружают аллегорические фигуры представляющие Справедливость (самая высокая по размеру в этой композиции), Мудрость (Минерва с совой), Изобилие (с рогом) – как благотворное следствие Мира, и Книги, символизирующие любовь короля

Образ Соломона был своего рода архетипом, избранным Яковом для себя еще в возрасте 14 лет, когда он был королем Шотландии<sup>58</sup>. Это представление подкреплялось в глазах современников тем, что Яков был высокообразованным человеком<sup>59</sup>, свободно говорил на латыни и на французском, хорошо разбирался в поэзии, великолепно знал античных авторов и Священное Писание<sup>60</sup>, оставил множество сочинений на политические и теологические темы.



*Илл.13. Скульптурное изображение Якова I. Бодлианская библиотека. Оксфорд. Около 1620 г.*

Возвращаясь к анализу сюжета «Союз корон Шотландии и Англии», нужно отметить, что сама постановка композиции, художественная пышность ее оформления должны были напоминать об имперском величии. Так, на заднем плане зритель видит сдвоенные тосканские колонны<sup>61</sup>, которые поддерживают роскошный кессонный купол дворца, а сам Яков изображен в профиль, как некогда чеканились на древних монетах профили римских императоров. Этими деталями Рубенс вносит звучание имперской ноты, которое перекликается с имперскими претензиями присущими первым Стюартам и их пропаганде. Лейтмотивом звучат и другие темы: геральдический щит Соединенного

---

к размышлениям. Расшифровывая всю эту символику представители «храма знаний» - Оксфордского университета - научались понимать, что ученость процветает под покровительством мудрого короля Якова-Соломона.

<sup>56</sup> Аллюзии, отсылающие читателя к излюбленному Яковом образу Соломона, присутствуют также на фронтисписе и титульном листе первого издания его трудов, вышедшего в Лондоне в 1616 г. См.: Parry Graham. Op.cit. P. 28-30.

<sup>57</sup> Проповедь, произнесенная епископом Линкольна Джоном Вильямсом при погребении Якова I в Вестминстерском Аббатстве, имела название "Great Britain's Salomon".

<sup>58</sup> Strong R. *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*. London, 1980. P.20.

<sup>59</sup> Так, посещая в 1604 году Бодлианскую библиотеку Оксфордского университета, Яков выказал свою любовь к учености, заявив, что не будь он королем, не имел бы большего удовольствия, чем сидеть прикованным к полке в этой библиотеке. Цит. по: Дмитриева О.В. «Золотой век» английского двора... С. 102.

<sup>60</sup> В 1611 году под его непосредственным руководством был подготовлен новый перевод Библии, имевший огромное влияние на развитие английской культуры.

<sup>61</sup> По мнению некоторых исследователей – в этом тоже содержался намек на союз двух корон. В литературе начала XVII в. Англия и Шотландия часто изображались как Израиль и Иудея – некогда единый народ.



Королевства, который несут херувимы-путти, парящие над главными персонажами, увит красными и белыми розами, дабы намекнуть на преемственность власти, унаследованной Стюартами от Тюдоров. Мир, как королевский дар, воцарившийся в правление первого из Стюартов, символизирует путти изображенный в левом нижнем углу полотна. Он поджигает факелом грудь доспехов и оружия, что должно было означать прекращение распрей и раздоров между Англией и Шотландией.

Овальные панели, расположенные по обе стороны от рассматриваемого сюжета, позволяют пролить дополнительный свет на его трактовку. На них в аллегорической форме изображен триумф Добродетелей над Пороками. Слева - Геркулес с палицей, подчиняющий себе Зависть, свернувшуюся как змея. На сопутствующей овальной панели справа – Минерва (Мудрость), поражающая Невежество своим копьем. Побежденные, поверженные фигуры обычно считались олицетворением бунта и недовольства. В ренессансных книгах по иконографии Минерва олицетворяла собой Героическую Мудрость, а Геракл - Героическую Добродетель, которая кладет конец раздорам и восстаниям<sup>62</sup>. Судя по всему эти два аллегорических образа (Минерву и Геракла) следует рассматривать вместе, в неразрывной связи<sup>63</sup>. Согласно древним мифам именно Минерва, давала советы Гераклу и помогала ему в совершении его подвигов. Отсюда понятно присутствие этих фигур и присущих им добродетелей, которые ассоциируются с Мудростью и Героической Добродетелью Якова, осуществившего самим фактом своего вступления на престол Союз корон Англии и Шотландии.



*Илл.14. Питер Пауль Рубенс. Геркулес побивающий Зависть. Изображение в овале слева от «Союза корон Шотландии и Англии». Ростись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг.*

<sup>62</sup> Parry Graham. The Iconography of James I. P. 35.

<sup>63</sup> См.: Gordon D.J. Rubens and the Whitehall Ceiling // The Renaissance Imagination. Ed. by S.Orgel. Berkeley and London, 1975. P. 43.

Еще одной устойчивой характеристикой Якова и важной составляющей репрезентации его образа власти было представление о нем как о «короле-миротворце» (*rex pacificus*)<sup>64</sup>. Почерпнутый из Библии девиз Якова I - «Блаженны миротворцы» (*Beati pacifici*) - настойчиво повторяемый в иконографии этого монарха, призван был подчеркнуть, что проводимая им миролюбивая политика угодна Богу.

Завершение войны с Испанией и брак Карла I с Генриеттой–Марией, сестрой французского короля, позволили первым Стюартам восстановить мир с католической Европой. Желая изобразить Якова I как Миротворца Европы, Рубенс тем самым как бы превращал Банкетный зал в «Храм мира»<sup>65</sup>. Идеи, которые в художественной форме были выражены Рубенсом в полотнах, украсивших потолок Банкетного павильона в Уайтхолле, были весьма близки, созвучны ему как человеку. И на дипломатическом поприще Рубенс неизменно выступал поборником мира, а не войны. Он писал: *«Я желал бы, чтобы целый свет находился в состоянии мира, дабы мы могли жить не в железном, но в золотом веке»*<sup>66</sup>.

Эта тема получает свое наиболее полное выражение в полотне «Мирное царствование Якова I, являющее блага его правления» (см. илл. 9), расположенном непосредственно над тронном, по другую сторону от центрального овала и напротив главного входа в Банкетный зал. Имперские коннотации, присущие правлению Якова, представлены здесь художником особенно отчетливо. Рубенс изображает короля «во славе», восседающим на престоле подобно римскому императору, в апсиде базилики – традиционном месте отправления правосудия. В аллегории Рубенса мы видим Якова I на фоне сдвоенных витых колонн, которые, как тогда считалось, использовались в качестве столпов в храме царя Соломона<sup>67</sup>, что вновь отсылает зрителя к восприятию Якова как «британского Соломона», помазанного на царство самим Господом.

На его троне вырезана львиная голова, символ силы. Херувим, стоящий за левым плечом короля, держит в руках его корону, в то время как две крылатые фигуры небесных духов, спускающиеся с небес, венчают его лавровым венком победителя, что означает триумф его политики.

Группа в левой части холста представляет собой две обнявшиеся женские фигуры, олицетворяющие собой Мир и Изобилие. Довольно массивная фигура Якова (голова которого напоминает изображение римского Юпитера), защищающим жестом простирает над ними руку. Минерва с молнией Юпитера в одной руке и щитом с изображением Медузы-Горгоны – в другой, вновь

<sup>64</sup> Образ восходит к Вергилию. Энеида. VI, 847-853.

« [Римлянин!] Ты научись народами править державно

В этом искусство твое! Налагать условия мира,

Милость покорным являть, и усмирять войною надменных!» (Перевод С.Ошерова).

<sup>65</sup> См.: Palme P. Triumph of Peace: A Study of the Whitehall Banqueting House. London, 1957.

<sup>66</sup> The Letters of Peter Paul Rubens. Ed. by R.S. Magurn. Harvard, 1955. P. 178.

<sup>67</sup> На витых спиральных колоннах стоит балдахин над могилой Святого Петра в Ватикане работы Бернини. На придание колоннам спиральной формы Бернини вдохновили двенадцать маленьких белых мраморных колонн, по преданию, привезенных императором Константином Великим в Рим из храма Соломона в Иерусалиме.

предотвращает опасности войны и мятежа, оттесняя со ступеней трона вооруженную фигуру Марса - бога войны<sup>68</sup>. В этом ей помогает Меркурий, который указывает своим жезлом<sup>69</sup> на сцену насилия, изображенную в центральной нижней части полотна.

На ней бог войны Марс торжествует над поверженным врагом (это фигура, олицетворяющая собой зло, в правой руке сжимающая змею зависти и ненависти). Марс воздевает вверх пылающий факел разрушения и раздора, предлагая королю разделить с ним победу. Но Яков отворачивается от него, так как победа такого рода несет с собой пламя разрушения и угрожает Миру и Изобилию, которые должны находиться под покровительством короля.

Для самого Рубенса образы Минервы и Меркурия – покровителей мудрости и красноречия – имели особое значение<sup>70</sup>, поскольку он, как дипломатический посланник, должен был в полной мере обладать этими качествами. Рубенс не мог не проявлять большую симпатию к мирной политике Якова, аллегорически изображая ее на своих полотнах. Таким образом, в разбираемом нами сюжете – Мир выступает как главная характеристика правления Якова I<sup>71</sup>.

Овальные боковые панели, расположенные по обе стороны от рассматриваемого сюжета, изображающего «Мирное царствование Якова I» усиливают центральную тему и перекликаются друг с другом. Фигура, символизирующая Разум, или Воздержанность, с уздечкой в руке, обуздывает врага, воплощенного в Неумеренности, а Щедрость с Рогом Изобилия торжествует над Скупостью. Таким образом, Щедрость – присущая королю добродетель, которая процветает в мирное время, но должна умеряться Разумом.

Интересно отметить, что лик короля по-разному преподносится Рубенсом в трех главных центральных полотнах. В «Союзе корон» он, как уже говорилось, представлен в профиль как будто римский император на античных монетах. В «Мирном царствовании» на его лице играет румянец, а фигура Якова I изображается мощной, исполненной здоровья и силы, имеющей определенное сходство с тем, как принято было изображать Юпитера в искусстве барокко. И, наконец, в центральном овале, носящем название «Апофеоз Якова I» - король представлен в новой ипостаси - он возносится на небеса<sup>72</sup>.

В замысле «Апофеоза» потолок зала, который в те времена не был столь ярко освещен, как сейчас<sup>73</sup>, как будто «открывается» в бесконечное пространство барочных небес, которые принимают

<sup>68</sup> История о вражде между Минервой и Марсом восходит к «Илиаде» Гомера.

<sup>69</sup> Существует также предположение о целительной силе принадлежащего Меркурию жезла-кадуцея, который также был атрибутом бога медицины.

<sup>70</sup> Статуи Минервы и Меркурия были помещены Рубенсом на портике его дома в Антверпене. См.: Gordon D.J. Op.cit. P. 64-69.

<sup>71</sup> Подобная трактовка данного сюжета дает основание некоторым исследователям характеризовать суть изображаемого как «Отказ принять победу, одержанную путем войны». См.: Gordon D.J. Op.cit. P. 41-42.

<sup>72</sup> Каталог Королевской коллекции (Royal Collection) 1639 г. определяет здесь Якова как «уходящего в Вечность» (“tending towards Eternity”).

<sup>73</sup> После того, как в 1635 г. полотна Рубенса были установлены, было запрещено освещать зал факелами, поскольку это могло повредить драгоценную роспись.

Якова в Царство Света, обменивая его земную корону на триумфальный венец бессмертной славы (см. илл. 10). Это высшая точка, кульминация, в которой образ, созданный Рубенсом, отражает самую суть политики и правления Якова I Стюарта.

Концепция «Апофеоза» была взята на вооружение художниками эпохи барокко в период контрреформации. В этой концепции мотивы присущие изображениям Успения Девы Марии сливались с символикой обожествления римских императоров. В католической Европе подобным образом принято было изображать святых и мучеников Церкви, особенно в период восторженного пиетизма, наступившего после Тридентского собора. Но «Апофеоз» мог служить и другим целям. Захватывающее и возвышенное состояние духа, которое передает живопись Рубенса, красноречиво говорит об авторитарной природе власти первых Стюартов<sup>74</sup>.

Лавровый венок, который одновременно символизирует собой победу и мир, парит над головой Якова, который пребывает в ожидании вечной славы. Венок придерживают крылатая фигура Мира (с жезлом-кадуцеем в левой руке) и дева-воительница Минерва (их руки переплетены) в то время как херувимы-путти уносят символы земной власти Якова – державу и корону, которую он носил при жизни, трубят славу и несут пальмовые ветви. Фигура короля помещена прямо над орлом – символом Святого Иоанна Евангелиста - который возносит Якова ввысь от Царства земного к Царствию Небесному.

Художественным языком барокко Рубенс излагает канонические постулаты англиканства. Вышеперечисленные образы усилены надписью *In principio erat verbum* («Вначале было слово») – первые строки Евангелия от Иоанна, начертанные на Книге, которую держит коленопреклоненная женщина слева, возводящая очи к небесам, к Богу, и олицетворяющая Религию<sup>75</sup>. Рядом с ней другая женская фигура – Благочестие – преклоняющая колени перед зажженным алтарем<sup>76</sup>. Это должно было символизировать, что Яков в своей земной жизни полагался исключительно на слово Божие – центральное понятие протестантской религии. Изображение отсылает к той ключевой роли, которую сыграл Яков I в новом переводе Библии на английский язык, выполненном лучшими теологами того времени под непосредственным контролем короля<sup>77</sup>.

Выражение лица короля в центральном овале, изображающем «Апофеоз» резко отличается от двух других репрезентаций Якова I Стюарта на полотнах Рубенса в Банкетном зале. Мощный и величественный образ, который можно видеть в «Союзе корон» и «Мирном царствовании» сменяется здесь иными настроениями. Рубенс показывает зрителю тот момент, когда король готовится предстать перед лицом Создателя и испытывает благоговейный трепет. В поисках поддержки Яков крепко держит

<sup>74</sup> Надо сказать, что до «Апофеоза Якова I» Рубенсом уже был написан «Апофеоз Генриха IV» для Марии Медичи и «Апофеоз» герцога Бекингема.

<sup>75</sup> См.: Donovan F. Rubens and England. New Haven and London, 2004. P. 117.

<sup>76</sup> Gordon D.J. Op.cit. P. 35, 37.

<sup>77</sup> «Библия короля Якова» (“Authorised King James Version”) была опубликована Церковью Англии в 1611 г. и стала важной вехой в становлении современного литературного английского языка.

под руку женскую фигуру, символизирующую Справедливость<sup>78</sup>. Помимо весов, она держит в руке молнию - знак быстрого суда и неотвратимого наказания.



*Илл. 15. Питер Пауль Рубенс. Апофеоз Якова I Стюарта. Ростись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг. Фрагмент.*

Фигуры Религии, держащей в руках Библию, и Благочестия с пылающей урной, вместе с фигурой Справедливости выражают идеи долга короля перед Богом и своим народом, о которых Яков I Стюарт писал в первых двух книгах своего сочинения *“Basilikon Doron”*.

Херувимы снимают корону, которую король носил в своей земной жизни, в то время как другие аллегорические фигуры готовятся возложить на его голову венцы из лавра и ветвей дуба. Крылатая фигура Мира присоединяется к Минерве, чтобы отдать лавровый венок. В этом закручивающемся вихре одобрения и вознаграждения Яков возносится на небеса, великий, благостный и справедливый. Для монарха, правившего исходя из Божественного права королей, подобный «Апофеоз» был достойным завершением его земной жизни.

Рубенс придает этой аллегории дополнительное измерение, изображая почившего короля как человека и одновременно живописуя концепцию королевской власти, по которой король может быть судим исключительно Создателем, а не своими подданными. Чтобы подчеркнуть, что перед нами смертный час государя, Рубенс рисует короля исполненным страха седовласым стариком. На лице Якова написано удивление или изумление – так обычно изображали апостолов на Масличной горе

<sup>78</sup> Donovan F. Op.cit. P. 115.

в момент Вознесения Христа. Дополнительное измерение, выразившееся в страхе и сомнении, которыми Рубенс наделил образ Якова I, помещенный в центральном овале потолка Банкетного зала, поистине делает его аллегорией правления первого из Стюартов.

Рядом с центральным овалом, справа и слева от него, расположены две длинные фланкирующие панели прямоугольной формы. Довольно продолжительное время считалось, что они имеют чисто декоративное значение. Однако это не так. На них представлено праздничное, буйное, энергичное и торжественное шествие ангелов и животных, резвящихся среди гирлянд, сплетенных из винограда и кукурузы. Ангелы-путти, которые щедро разбрасывают земные плоды и бесстрашно играют с дикими зверями, вызывают ассоциации с земным раем изобилия и мира (на одной из панелей, праздничную колесницу влекут запряженные в нее лев и медведь, на другой – волк и овца объединены под одним ярмом), почти что наступлением «золотого века» в царствование Якова I Стюарта.



*Илл.16. Питер Пауль Рубенс. Апофеоз Якова I. Фланкирующие панели с изображением грядущего «золотого века». Роспись плафона Банкетного павильона дворца Уайтхолл. Лондон. Около 1632-1634 гг.*

Эти полотна имели серьезную дидактическую цель и отсылали зрителя одновременно к Вергилию (*redeunt Saturnia regna* – «грядет Сатурново царство») и ветхозаветным пророчествам пророка Исайи: «Тогда волк будет жить вместе с ягненокм, и барс будет лежать вместе с козленком;

*и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе; и лев, как вол, будет есть солому. И младенец будет играть над норою аспиды, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи. Не будут делать зла и вреда на всей святой горе Моей: ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море»<sup>79</sup>. Смысл подобных аллюзий сводился к тому, чтобы показать, что присущие королю добродетели несут с собой мир и изобилие для его подданных.*

Аллегорические изображения этих добродетелей, как уже было сказано, располагались в четырех малых овалах, расположенных по углам потолка. На них были представлены Щедрость, торжествующая над Скупостью, Порядок - над Необузданностью, Знание - над Невежеством и Героическая Добродетель - над Завистью.

Миротворческая политика Якова и присущая ему религиозная терпимость способствовали тому, что Британию удалось удержать от участия в войне в Европе, хотя и не удалось убедить другие нации остановить борьбу. Эти достижения политики Якова, могут быть оценены по достоинству сравнительно с действиями Карла I Стюарта, который был быстро вовлечен в разрушительные войны одновременно с Францией и Испанией, что имело самые губительные последствия для его правления.

Карл I сделал своего отца главным персонажем самого внушительного цикла росписей, когда-либо прославлявшего британского монарха и к тому же написанного в новой для Англии стилистике барокко, создав ему в то же самое время величественный посмертный памятник.

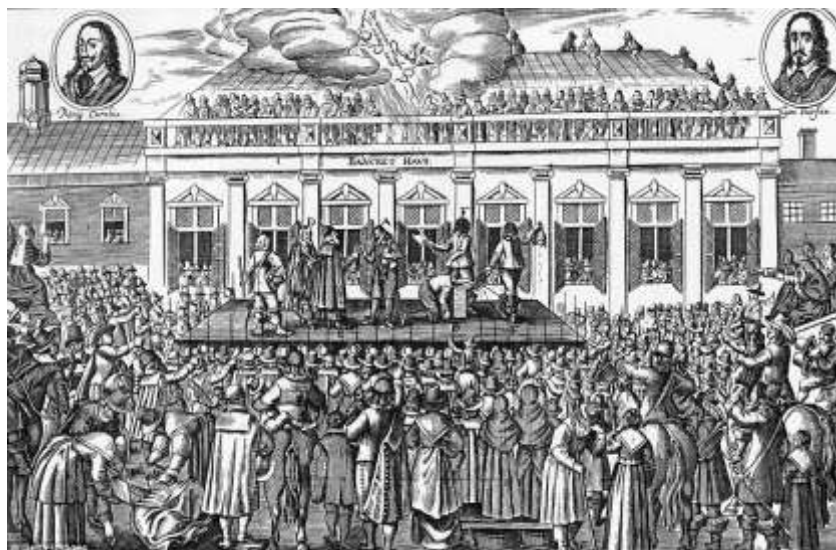
Практически все элементы, отражающие визуализацию власти первых Стюартов, оказались собраны вместе в одном последнем великолепном сценарии, исполненном Питером Паулем Рубенсом. Мирное правление, Единство Англии и Шотландии, Изобилие, Религия, Справедливость, Мудрость Соломона, Империя, возвращающийся «Золотой век» – такими представляли незыблемые достижения правления Якова I.

По всей видимости, таковыми они представляли и для Карла I Стюарта, с одобрения и по повелению которого их аллегорические изображения украсили главный зал государства, в котором вершились судьбы страны. Политические устремления Карла и мощный, величественный, барочный стиль Рубенса объединились, отобразив в итоге в этих полотнах образы абсолютной власти короля, обладающего мудростью и познаниями, для того, чтобы осуществлять благое правление, без всякой необходимости в чьем-либо совете или помощи.

Две кровавые гражданские войны, разразившиеся в стране в середине 40-х годов XVII века, показали насколько политическая система первых Стюартов, столь блистательно визуализированная в Уайтхолле, была неадекватна интересам новых сословий, которых породил «золотой век» Англии.

<sup>79</sup> Библия. Ветхий Завет. «Книги пророка Исайи». Глава 11. Строфы 6 – 9.

Поразителен тот факт, что Карл I Стюарт скорее всего смотрел на это великое произведение в последние минуты своей жизни, когда шел через Банкетный зал на эшафот в день своей казни 30 января 1649 года. Затянутый черной тканью помост, на котором свершилась казнь, был подведен под окна Банкетного зала. Карл шагнул на эшафот прямо из окна Банкетного зала. То, что финальный акт этой драмы был разыгран Кромвелем именно здесь, а не в Тауэре или Тайберне, имело символический, если не сказать ритуальный смысл. Здесь же в Банкетном павильоне – торжественном пиршественном зале, видевшем много блестящих и веселых трапез, было оставлено тело короля в ночь после казни, после чего тайно погребено в Виндзорском замке<sup>80</sup>.



*Илл.17. Казнь Карла I 30 января 1649 г. в Уайтхолле. Гравюра XVII века. British Library. Crace. I. Tab. 4. c.1 (18).  
Приводится по изданию: Whitfield P. London. A Life in Maps. London, 2006. P. 47.*

Продолжая размышлять над сложными подтекстами аллегорий Уайтхолла, можно сказать, что жестокая историческая реальность актуализировала тот потенциальный сценарий Суда Соломона, о котором Карл I и Рубенс, создавая сюжет «Союза корон Англии и Шотландии», не могли и помыслить.

Как известно, спор двух женщин о ребенке во времена Соломона был счастливо разрешен, когда родная мать не позволила разрубить его пополам и согласилась отдать его неродной матери ради того, чтобы сохранить ему жизнь. Создатели «Союза корон Англии и Шотландии», возможно, имели в виду сценарий, при котором, согласно Библии, родная мать (Шотландия) отдает сына (в лице династии Стюартов) неродной матери (Англии) ради союза, мира, процветания и блага подданных обоих королевств. Между тем, судьба Карла I, олицетворившего союз Англии и Шотландии, сложилась трагически. Справедливый Суд Соломона не свершился на грешной земле Альбиона. Младенец Карл

<sup>80</sup> См.: Павлова Т.А. Кромвель. М., 1980. С.196-197; The Lives of the Kings & Queens of England. Ed. by Antonia Fraser. London, 1993. P. 231.



не был сохранен его неродной матерью – Англией - и был приговорен «к смертной казни путем отсечения головы от туловища».

В эпоху поздних Стюартов политические смыслы, которыми современники наделяли Уайтхолл, начали оживать, а его символика проявилась вновь. Банкетный зал и росписи его плафона, выполненные Рубенсом, продолжали напоминать об абсолютистской власти первых Стюартов. В начале Реставрации, в 1660 году, сын казненного короля Карл II, прибыв в Уайтхолл по Темзе, праздновал здесь свое возвращение на трон. Отсюда же впоследствии бежал во Францию сменивший его на английском престоле Яков II Стюарт. Знаменателен тот факт, что после Славной революции, в феврале 1689 года, Вильгельм III Оранский и его жена Мария II поклялись соблюдать верность принципам *конституционной монархии*, изложенным в Билле о правах, именно здесь<sup>81</sup>. Признание верховенства прерогатив Парламента над прерогативами короля произошло в здании, которое должно было служить назиданием новым монархам, напоминая им о печальной судьбе их предшественника.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Дмитриева О.В. «Золотой век» английского двора: эволюция придворной культуры от Генриха VIII до Карла I // «Золотой век» английского двора: от Генриха VIII до Карла I . Каталог выставки. М., 2012. С. 22-47.
2. Ковалев В.А. Иниго Джонс: архитектор Стюартовского мифа власти и лондонская VIA TRIUMPHALIS // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.2. Вып. 4. 2012. С. 53-59.
3. Ковалев В.А. Символы королевской власти в придворном театре Якова I Стюарта и формирование мифологии династии // Придворная культура эпохи Возрождения. М., 2014. С. 218-238.
4. Anglo S. Images of Tudor kingship. Batsford, 1992.
5. Croft P. King James. N.Y., 2003.
6. Cust R. Charles I. A Political Life. Edinburgh, 2005.
7. Donovan F. Rubens and England. New Haven and London, 2004.
8. Gordon D.J. Rubens and the Whitehall Ceiling // The Renaissance Imagination: Essays and Lectures. Ed. by St. Orgel. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California, 1975. P. 24-50.
9. Held J.S. Rubens Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling // The Burlington Magazine. Vol. 112. N 806. May, 1970. P. 272-281.
10. Hook E. The Baroque Age in England. London, 1976.
11. Howarth D. Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485 – 1649. London, 1997.
12. The Letters of Peter Paul Rubens. Ed. by R.S. Magurn. Harvard, 1955.
13. The Lives of the Kings & Queens of England. Ed. by Antonia Fraser. London, 1993.

<sup>81</sup> Уоллер М. Лондон. 1700 год. Смоленск, 2003. С. 9-10.

14. Martin G. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XV. Antwerp, 2005.
15. Millar O. The Whitehall Ceiling // Burlington Magazine, XCVIII, 1956. P. 258-267.
16. Millar O. The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London, 1963.
17. Millar O. Rubens: The Whitehall Ceiling. Oxford, 1958.
18. Palme P. Triumph of Peace: A Study of the Whitehall Banqueting House. London, 1957.
19. Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court, 1603 -1642. New York, 1981.
20. Rubens: A Genius at Work. Musées Royaux de Beaux Arts. Brussels. 2007-2008, exhibition catalogue, no.85.
21. Strong R. Henry Prince of Wales: And England's Lost Renaissance. London, 2000.
22. Scott J. The Royal Portrait. Image and Impact. London: Royal Collection Publications, 2010.
23. Strong R. Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens, and the Whitehall Palace. London, 1980.
24. Summerson J. Architecture in Britain, 1530-1830. London, 1953.
25. Waterhouse E. Painting in Britain, 1530-1790. London, 1953.
26. Whitfield P. London. A Life in Maps. London, 2006.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Dmitrieva O.V. "Zolotoy vek" angliyskogo dvora: evolutcia pridvornoy kulturi ot Genriha VIII do Karla I // "Zolotoy vek" angliyskogo dvora: evolutcia pridvornoy kulturi ot Genriha VIII do Karla I. Katalog vistavki. M., 2012. S. 22-47.
2. Kovalev V.A. Inigo Djons: arhitektor Stuartovskogo mifa vlasti i londonskaja VIA TRIUMPHALIS // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser.2. Vyp. 4. 2012. S. 53-59.
3. . Kovalev V.A. Simvoli korolevskoi vlasti v pridvornom teatre Iakova I Stuarta i formirovanie mifologii dinastii // Pridvornaia kultura epohi Vozrojdenija. M., 2014. S. 218-238. 4. Anglo S. Images of Tudor kingship. Batsford, 1992.
4. Croft P. King James. N.Y., 2003.
5. Cust R. Charles I. A Political Life. Edinburgh, 2005.
6. Donovan F. Rubens and England. New Haven and London, 2004.
7. Gordon D.J. Rubens and the Whietehall Ceiling // The Renaissance Imagination: Essays and Lectures. Ed. by St. Orgel. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California, 1975. P. 24-50.
8. Held J.S. Rubens Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling // The Burlington Magazine. Vol. 112. N 806. May, 1970. P. 272-281.
9. Hook E. The Baroque Age in England. London, 1976.
10. Howarth D. Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485 – 1649. London, 1997.
11. The Letters of Peter Paul Rubens. Ed. by R.S. Magurn. Harvard, 1955.
12. The Lives of the Kings & Queens of England. Ed. by Antonia Fraser. London, 1993.

13. Martin G. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XV. Antwerp, 2005.
14. Millar O. The Whitehall Ceiling // *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956. P. 258-267.
15. Millar O. The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London, 1963.
16. Millar O. Rubens: The Whitehall Ceiling. Oxford, 1958.
17. Palme P. Triumph of Peace: A Study of the Whitehall Banqueting House. London, 1957.
18. Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court, 1603 -1642. New York, 1981.
19. Rubens: A Genius at Work. Musées Royaux de Beaux Arts. Brussels. 2007-2008, exhibition catalogue, no.85.
- 20.** Strong R. Henry Prince of Wales: And England's Lost Renaissance. London, 2000.
21. Scott J. The Royal Portrait. Image and Impact. London: Royal Collection Publications, 2010.
- 22.** Strong R. Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens, and the Whitehall Palace. London, 1980.
23. Summerson J. Architecture in Britain, 1530-1830. London, 1953.
24. Waterhouse E. Painting in Britain, 1530-1790. London, 1953.
25. Whitfield P. London. A Life in Maps. London, 2006.